

DOI: 10.7592/methis.v11i14.3690

**Vägivaldne surm Aischylose tragöödias „Agamemnon“***Karina Talts*

Märksõnad: Aischylos, Agamemnon, tragöödiad, surm, mõrvad

Mitmed surma kunstilisi representatsioone uurivad autorid leiavad, et tekstid surmast on eriti viljakad semiootilise analüüsi objektid (Hawkesworth 2004: 963; Webster Goodwin ja Bronfen 1993: 20). Ilmekalt on seda mõtet väljendanud Kieran Cashell (2007: 347), kes väidab, et elavate ning surnute omavahelist suhet on võimalik kõige tulemuslikumalt kirjeldada semiootilise diskursuse raames, kuna „ükspuha millisele surma kohta käivale filosoofiliselt arvessevõetavale diskursusele on kõige sobivam läheneda küsimusega „mis tüüpi märke jätavad surnud elavate maailma?““.

Sarah Webster Goodwin ja Elisabeth Bronfen (1997: 4) peavad surma selliseks tähistajaks, millel on pidevalt taanduv ja haaramatu tähistatav, mis alati viitab teistele tähistajatele, s.t teistele viisidele representeerida seda, mis on lõpuks puuduolev. Kuigi surm kui inimeseksistentsi pärisosa on leidnud kajastamist nii erinevates religioossetes õpetustes, filosoofias kui kaunites kunstides, tundub ta olevat üks paljudest n-ö vastuseta küsimustest. Surma kultuuriline representatsioon on püüe kirjeldada ja kujutada meile tundmatut nähtust. On selge, et tegelikku surmakogemust pole võimalik kajastada, kuna surm ja surmakogemus asuvad väljaspool elava keha tunnetuslikku reaalsust ja talle omast keelt. Surma representatsiooni puhul on tegu seega paradoksiga: „surm on midagi, mida ei saa representeerida, kuna me ei tunne teda, ja samas me teame surma vaid läbi representatsiooni“ (samas, 6).

Kreeka tragöödiates kujutatud surmad on enamasti vägivaldsed. Kuid traditsiooniliselt ei etendatud vägivalda ning verevalamist mitte füüsiliselt laval, vaid anti verbaalselt edasi erinevate narratiivsete vahendite abil (sõnumitooja või koori repliigid, tegelaste jutustused jms). Kirjeldused mõrvadest ja traagilistest surmadest võisid olla oma intensiivsuses õuduses hirmuäratavamadki, kui seda oleks olnud samade sündmuste laval jäljendamine. Kuna mõrva akti vaatajatele ei näidatud, on võimalik analüüsida vaid mõrva tekstilisi esitusi. Käesolevas artiklis keskendutakse surma käsitlemisele Aischylose tragöödias „Agamemnon“. Eesmärgiks on välja selgitada, kuidas kujutatakse tragöödias vägivaldset surma. Samuti vaadeldakse lähemalt suuremist kui piiri ületamise protsessi ning tragöödias esinevaid mõrva märke ja surmauskumusi.

**Kultuurisemiootika ja piiri mõiste**

Kultuurisemiootiline lähenemine, selgitab Juri Lotman oma teoses „Hirm ja segadus“ (2007: 50), ei käsitle teksti kui midagi antut, vaid kui „dešifreerimise objekti“ ning pöörab seetõttu esmalt tähelepanu seda sünnitanud kodeerimismehhanismidele. Ka surma kui hirmu

objekti võib vaadelda sotsiaalse konstruktsioonina Lotmani mõistes (samas, 50), s.t kui selliste semiootiliste koodide sünnitist, mille abil ühiskond end ja maailma kodeerib.

Juri Lotmani (2001: 9) järgi on igasuguse semiootilise süsteemi puhul peamiseks küsimuseks esmalt tema suhe välise, süsteemi piiride taguse maailmaga, mida võib ka vaadelda keele ja keelevälise reaalsuse omavahelise keerulise suhtena. Semiootilise ruumi piir ühelt poolt eraldab kultuuri ja n-ö välist kultuuri, teiselt poolt omab see aga ka ühendavat ning vahendavat funktsiooni.

Kultuur tõmbab väljaspool asuva maailma endasse ja korraldab selle oma keele struktuuri kohaselt ümber. Oluline on Lotmani mõttekäik just selles osas, et ta peab välismaailma, mis kultuurile paistab kaosena, ometigi organiseerituks ja korrastatuks. Kuid see korrastatus toimib mingite reeglite järgi, mis on kõnealusele kultuurile tundmatud (samas, 153, vt ka „Kultuurisemiootika teesid“, punkt 1.2.0–1.2.2). Seega vastab igale kultuuri tüübile tema kaose tüüp, mis on oma algsele loomusele lisaks inimese aktiivne looming (Kultuurisemiootika teesid 1.2.1).

Juri Lotmani järgi (2001: 184) on kultuuri lineaarsest ajakäsitlusest tulenevalt surma küsimus kultuuris üks domineerivamaid. Lotman leiab (samas, 183), et algus ja lõpp, nii nagu ka surm, on lahutamatult seotud võimalusega mõista elulist reaalsust millegi mõtestatuna. Vastuolu elu enese lõpmatuse ja inimeste elu lõplikkuse vahel, geneetilise koodi ja individuaalse olemise vahel peab Lotman elu traagiliseks omaduseks, mil elu katkematus põrkub individuaalse olemise katkevusega.

Semiootilise piiri kontseptsioonist lähtuvalt joonistub välja kaks olulist ruumilist määratlust – siin- ja sealpool piiri, sees ja *väljas*. Selle jaotuse alusel saab surma asetada vastandpaaride siinpoolsus/teispoolsus, nähtav/nähtamatu, tuttav/tundmatu teljele.

Kultuurisemiootiline analüüs võib toetuda binaarsetele opositsioonidele kui universaalsele maailma kirjeldamise mudelitele, kuid mitte selleks, et lihtsustada, vaid et tuua esile levinud kirjeldamise viisid, s.t nende metakeelne funktsioon. Vastandpaare tuleb eelkõige vaadelda kui teatud korrastusmudeleid, mida kohaldatakse keeruliste struktuuride kirjeldamiseks. Binaarsussuhete kergekäelist kasutamist kunstiliste tekstide uurimisel on kritiseeritud, kuid peab meeles pidada, et kuna binaarne kirjeldamine on omane just kunstilistele tekstidele, aga samuti müütidele, siis on igati õigustatud selliste tekstide analüüsimisel neid arvesse võtta.

Kultuurides, mis omavad siin- ja teispoolsuse käsitlust, ei peeta elu siinpoolses, nähtavas ja tunnetatavas maailmas ainsaks inimeksistentsi vormiks. Olemine jätkub nähtamatus ja tundmatus teispoolsuses, mida võidakse käsitleda nii hea- kui halvaloomulisena. Surm võib olla kannatus, aga see võib olla ka pääsemine. Surmajärgse elu võimalikkus eeldab mingi eksistentsi jätkuvust tagava kontseptsiooni olemasolu. Lootus surmajärgsele elule ning liikumine piiritagusesse ruumi eeldab seega personaalse identiteedi püsivust tagava hinge kontseptsiooni tunnistamist. Kreeka uskumuste kohaselt said teispoolsuses hinge edasise saatuse

puhul määravaks inimese siinpoolsuses tehtud teod. Valed valikud ning kuritööd töid endaga kaasa jumalate saadetud õnnetuse.

### **Vägivaldsete sündmuste kujutamine tragöödias**

Vägivald ja tragöödia on lahutamatud. Sarnaselt müütidega, mille ainesest pärineb enamik tragöödiate süžeeleelidest, kajastavad ka antiiktragöödiad lugematuid mõrvasid, ohverdamisi, enesetappe jms. Aristoteles seostas „Poeetika“ 13. peatükis (1452b30) tragöödiates kujutatavaid vägivaldseid sündmusi eesmärgiga tekitada vaatajates hirmu ja kaastunnet, sest just see pidavat olema iseomane seda liiki jäljendusele. Samas ei peatu Aristoteles vägivald laval kujutamise viisidel. Horatius kirjutas oma „Luulekunstis“ (180–188), et tõepärasuse säilitamise nimel tuleks jätta vägivald ja tapmised, aga samuti ka müütilised metamorfoosid vaatajate silme eest varjatuks, kuna sellised stseenid ei mõju usutavalt ega veenvalt. (Aristoteles 2003: 180 jj.)

Kuigi pole säilinud ühtki kirjalikku allikat ega kommentaari, mis kirjeldaks surma kujutamise konventsioone kreeka teatris, on teada, et kas usutavuse eesmärgil või mõnel muul põhjusel välditi suuremise ning vägivaldsete sündmuste laval kujutamist.<sup>1</sup> Sri Pathmanathan toob artiklis „Death in Greek Tragedy“ (1965) välja mitmed varasemad uurijate pakutud põhjused, nagu kreeka teatri piiratud näitlejate arv, religioossed tabud, eetilised tõekspidamised ja lavatehnilised raskused, kuid lükkab need kohe mitteveenvatena kõrvale. Analüüsi tulemusena jõuab ta järeldusele, et enamasti oli siiski tegu puhtalt draamatehniliste põhjustega. Alain H. Sommerstein leiab artiklis „Violence in Greek Drama“ (2004), et kreeka draama vankumatu reegel, mille kohaselt ei demonstreeritud publikule inimese või looma surmavat vigastamist, oli otseselt religioosse aluspõhjaga. Kuigi tragöödiates esitatakse sündmusi, mis eelnevad ja järgnevad suuremisele, ning samuti surnukehasid, ei kujutata kunagi tapmise või suuremise simulatsiooni. Kuna tapmist (ka enesetappu) ning seksuaalsust peeti rituaalses mõttes rüvedaks ning nende aktide sooritamine oli pühapaikades keelatud, tuleb Sommerstein tapmise jäljendamise puudumise tragöödiates samast religioosest keelust. Ta meenutab, et tragöödiad esitati kultuslike festivalide ajal pühas ruumis, kus olid esindatud nii altar, pühakujud kui preestrid.

Tragöödiates esinevaid mõrvasid, mille puhul pole tegu kultuslike inimohverdustega,<sup>2</sup> käsitleb Albert Henrichs (2000: 174) kui metafoorseid ohverdusriitusi. Henrichsi järgi kujutavad tragöödiakirjanikud tegelaste isiklikust agressioonist tulenevaid vägivaldseid tegusid

---

1 On paar tragöödiat, mille puhul uurijad ei ole üksmeelel, kuidas surma kujutamine lavastuslikult välja võis näha. Nii väidab näiteks Sri Pathmanathan (1965: 10, 13–14), et kaks erandlikku enesetappu – Aiase surm Sophoklese „Aiases“ ja Euadne eneseohverdus „Palujannades“ – leidsid tõenäoliselt aset siiski laval. Vt ka Sommerstein 2004: 45, Henrichs 2000: 176–177.

2 Tuntuimaks näiteks on Iphigeneia rituaalne mõrv.

teadlikult kvaasi-religioossete sündmustena, et suurendada mõrvade kõnekust ning asetada nad vastavusse nende esitamise (tragöödiafestivali) rituaalse raamistiku, moraalse autoriteedi ning jumalike huvidega. Selline „sakraliseeritud vägivald“ pole küll otseselt rituaalne, kuid jälgendab oma olemuselt kultuslikke praktikaid (samas, 175). Henrichs toetub oma järeldustes mõrvastseenide keelelise esituse (ohverdusega seotud terminoloogia) ning nende rituaalse ülesehituse analüüsile.

### **Vägivald Aischylose tragöödias „Agamemnon“**

Aischylose triloogiasse „Oresteia“ (458 eKr) kuuluv näidend „Agamemnon“ kujutab vaid ühte fragmenti kuulsast atreidide needuse müüdist ning keskendub n-ö perekondliku kättemak-suahela eelviimasele lülile – see tähendab Atreuse poja, Argose kuninga Agamemnoni tapmisele tema naise Klytaimnestra ja tolle armukese Aigisthose poolt. Viimasena määrab käed suguvõsa verega Agamemnoni poeg Orestes (Aiscylos kajastab seda „Tõivutoojates“), kes kättemaksuks isa surma eest tapab koos õe Elektraga Aigisthose ning samuti oma ema Klytaimnestra. Triloogia kolmandas osas „Eumeniidid“ lepib jumalanna Athena veretasu- ja kättemaksujumalannad erinüsed Orestesega ning seda peetakse hetkeks, mil algne klanni-seaduslik veretasu-õigus asendati ühiskondliku õigusemõistmise ja riikliku kohtusüsteemiga.<sup>3</sup>

Käesoleva artikli kontekstis pole oluline keskenduda antiiktragöödiade surma representatsioonidele üldisemalt, samuti mitte atreidide veretasu vallandanud esimestele mõrvadele, vaid on oluline ära märkida need mütoloogilised sündmused, mis käivitasid tragöödia süžee-liinide arengu ning on otseselt seotud „Agamemnonis“ kujutatavate surmadega.

Kui Trooja kuninga Priamose poeg Paris poleks rõõvinud Agamemnoni venna Menelaose naist Helenat, kes oli ühtlasi Klytaimnestra õde, poleks vallandunud Trooja sõda ning Agamemnon poleks pidanud ohverdama oma tütart Iphigeneiat. Klytaimnestra ei suutnud Agamemnonile andestada, et too meelitas Iphigeneia abiellumislubadusega Aulisesse, kuid pulmade asemel Achilleusega ohverdas tütre Artemisele. Just Iphigeneia ohverdamist võib pidada Agamemnoni mõrva peamiseks põhjuseks. Pärast kümnet sõja-aastat naaseb Agamemnon Troojast võidukalt koju koos Priamose tütre Kassandraga, kellest on saanud tema konkubiin. Tragöödia algabki vägede ja Agamemnoni sõjast koju ootamisega.

Tragöödias „Agamemnon“ tuleb eristada neid surmasid, mis olid toimunud minevikus juba enne lavategevuse algust, nagu Iphigeneia ja Troojas osalenud sõjameeste surmad, ning neid, mis toimuvad näidendi tegevuse ajal, ehk Agamemnoni ja Cassandra mõrvad. Vastavalt surma kujutamise konventsioonile ei sure ükski „Agamenoni“ tegelastest vaatajate silme ees,<sup>4</sup> kuid ometi saab publik Agamenoni mõrvast osa tema appihüüete kaudu.

3 Vt näiteks Burian ja Shapiro (2003: 6).

4 Antiiktragöödiates toimus suuremine skeene suletud uste taga. Nii kasutati skeenet tema teiste funktsioonide

Tavaliselt annab kreeka tragöödiates ülevaate kaugel maal või varem toimunud surmadest koor või sõnumitooja. „Agamemnonis“ jutustab Iphigeneia ohverdamisest ning Trooja tapatalgutest koor. Sõjajubedusi käsitletakse „Agamemnonis“ kojujääjate pilgu läbi. Koor laulab (420–455), et veel kohutavam hirmsatest lahingusündmustest on lein ja kurbus, mis valdavad lähedasi, kui elavate tervete meeste asemel saabuvad tagasi üksnes relvad ja tuhastaatud surnukehad. Tuhk ja tuhaurnid, mis laevatäite kaupa Argose sadamasse saabuvad, on siin nii surma silmaganähtavateks tunnistusteks kui ka surma ja hävingu metafoorideks. Vaid lahinguvaprus ja kangelaslik surm<sup>5</sup> suudavad leinajaid veidigi lohutada. Need, kelle säilmed koju ei jõua, neelab Trooja vaenulik maapõu. Sõnumitooja jutustab (650–660), et ka laevad, mis alustasid pärast Trooja võidukat alistamist koduteed, kohtasid merel kohutavaid hädasid: torm pillutas öösel laevad kokku, mõned neist kadusid silmapiirilt, teised läksid ümber ja uppusid. Varahommikuses päikesetõus nägid ellujäänud, kuidas Egeuse mereavarus öitses surmalilledest – laevavrakkidest ja kreeka meeste surnukehadest.

### Mõrva rituaalsed märgid

Surma kõige ilmsem märk on surnukeha – surnud inimese füüsilised säilmed. Keha, mille inimene peale elust lahkumist siia ilma maha jätab, võib käsitleda kui jälge, s.t indeksiaalset märki. Nagu pilt, nii ilmub ka surnukeha siis, kui tema objekt on kadunud – inimese olemine ilmneb puuduolemises.<sup>6</sup>

Kuna tragöödiates üldjuhul laval suremist ning tapmisi ei kujutatud, ei tähenda see siiski, et vaatajatele ei presenteeritud surnukehasid. On teada, et mitmetes tragöödiates kasutati madalat ratastega platvormi *ekkyklema*’t, et esitleda publikule mõnd stseeni, mis leidis aset lava taga. Vahel veeretati *ekkyklema* skeene väravate vahelt välja, vahel anti vaatajatele ülevaade toimunud stseenist uste avamisega.<sup>7</sup> Tragöödias „Agamemnon“ näevad vaatajad pärast palees toimunud tapmissteeini ning uste avamist hirmuäratavat pilti sellest, kuidas verine Klytaimnestra Agamemnoni ja Cassandra elutute kehade kohal troonib.

---

kõrval ka kui peidetud siselava, kust tegelaste hõiked ja viimased monoloogid publikuni kõlasid. Lavalt lahkumine muudab seeläbi ka lavataguse fiktsionaalseks ruumiks (vt nt McAuley 1999: 98).

5 Tragöödiates tehakse tugevalt vahet häbiväärse surma armetusel ja kangelasliku surma suursugususel. „Agamemnonis“ teatab koor, et üllas surm on auväärne surm (1304) ning nimetab Agamemnoni surma salakavala mõrva läbi häbiväärseks ning autuks (1489–1496). Sourvinou-Inwood (2006: 192) rõhutab, et Ateena demokraatia ametlik matuseideoloogia 5. saj eKr hakkas heroiseerima ja ülistama sõjas langemist. Lahinguväljal hukkumisele anti positiivne sisu, mis vastandus üldisele surmale omistatavale negatiivsele hinnangule, mille kohaselt käsitleti üksikisiku surma kui tragöödiat.

6 Surnukeha ja pildi analoogiast ning surnukeha kahetiolemise mõistatusest on kirjutanud põhjalikult Maurice Blanchot essee „Two versions of the Imaginary“ (1993: 82–86).

7 Näiteks Aischylose „Tõivutoojate“ lõpus esitletakse sel moel mõrvatud Klytaimnestra ja Aigisthose surnukehasid, samuti Eurydike surnukeha „Antigones“ ning Aigisthose surnukeha Sophoklese „Elektras“.

Agamemnoni mõrva puhul muutuvad märgiliseks mitmed objektid, mis tavasituatsioonis ei pruugi sugugi viidata surmale, kuid mis omavad tragöödias sügavamat rituaalset tähendust. Selliste objektidena võib käsitleda vanni ja rüüd/püünist, mida Klytaimnestra mõrvarituaalis kasutab. Tulenevalt varasematest tõlgendustest (Homerosel mõrvati Agamemnon pidusöögil) ja ka tekstis antud viidetest võib eeldada, et Agamemnoni ja Cassandra plaanitav mõrv saadetakse korda altari juures, samal ajal kui nad pahaaimamatult osalevad kojusaabumise puhul korraldatud ohvritulitusel. Kuid mingil põhjusel on Aischylos otsustanud tegevusliini muuta ning nõnda mõrvatakse Agamemnon hoopis vannis.

Vägivaldse surmaga seostuvad veel mitmed rituaalsed tähistajad, mis ilmnevad kõik koos koori jutustatud Iphigeneia ohverdamise loos (228–247). Esimeseks neist on ohvrialtar, millel hirmuäratav tegu toime saadeti. Koor jutustab meile, kuidas Iphigeneia oma rüü voltide vahel kaitsetuna lebas, suu vaigistatud, et ta ei saaks välja paisata ühtegi needust. Kuidas ta kui ohvriloom altarile tõsteti ja kuidas tema safranrüü põrandale langes. Teine selle stseeni kirjelduse oluline märksõna on veri – Iphigeneia ohverdamisel tähistab verevalamine joogi-ohvrit jumalatele, et nood laevastikule Trooja sõiduks tuult kingiksid. Veri on see substants, mis määrab igaveseks kordasaatjate käed ja südametunnistuse. Kolmandaks keskseks märksõnaks ongi verised käed. Agamemnon pidi südame kõvaks tegema, et ohverdada iseenda tütar. Kuigi Agamemnon ei olnud otseselt ohvririituse kordasaatjaks, olid tema käed sümboolselt ometi neitsi verega määratud.

Kui vaadelda neid tähistajaid lähemalt, selgub, et kõik nad korduvad erinevates kombinatsioonides mõrva kujutamise erinevatel juhtudel. Just maja sisemuses asuv altar on see koht, kuhu Klytaimnestra Cassandra juhatab (1035–1040). Cassandra teab, et teda ei oota isa altar, vaid pakk, millel ta veriselt ohverdatakse (1275–1280). Naise vaprust imetlev koor küsib Kassandralt, kui ta näeb oma surma kindlalt ette, siis kuidas leiab ta endas julgust minna altarile nagu härg, kes on jumalate poolt ohverdamiseks määratud (1290–1300).

Veri punetab pärast mõrva Klytaimnestra laubal (1426–1428); veri ujutab üle Atreuse maja põrandad (1090–1094); mitte verepiisad, vaid verevihm hävitab Atreuse palee, ennustab koor (1530–1532). Verd, mis on kord valatud ning mis on maakamarat puudutanud, ei saa tagasi kutsuda (1017–1025). Vere kohalolek pole mitte ainult nähtav, vaid ka haistetav. Veri sõna otseses mõttes lehkab – Cassandra tunneb ennustuse ajal ammuste kuritööde verehaisu (1185); paleest levib Agamemnoni surma ja vere hirmutavat lõhna – Cassandra kirjeldab seda kui avatud haua laibalehka (1309–1311). Verevalamisega liituvad veelgi jube-damad kehalised üksikasjad nagu imikute jäsemed, mis on küljest rebitud, ning hüübinud vereklombid ja küpsetatud liha, mida Thyestes pidi sööma (1767–1769). Eriti jube on Thyestese poja Aigisthose kirjeldus oma väikevendade tapmisest (1590–1600) – Atreus lõikas neil sõrmed ja varbad otsast ja tükeldas teised kehaosad ning serveeris need pahaaimamatule vennale. Thyestes sõi ning kui ta kuulis, millega oli tegu, oksendas tapetute liha välja ning needis ära kogu oma armetu soo. Veri on oma olemuselt elu andev ja hoidev

substants, kuid pärast mõrva saab veri surma tunnuseks. Veri on samuti peamisi märke, mis tähistab vägivaldset surma.

Käsi kui kuritööd ehk isiklikku/sugukondlikku õiglust korda saatev jõud kajastub eriti võimsalt Klytaimnestra esitatud Agamemnoni mõrva kirjelduses. Tapmise pingestatud hetkes segunevad hirm ja võidurõõm, õudus ja nauding. Klytaimnestra räägib (1380–1394), kuidas ta tappis Agamemnoni kahe mõõgahoobiga.<sup>8</sup> Pärast kahte hoopi ja surmakarjet muutusid Agamemnoni jäsemed lõdvaks ja ta kukkus kokku. Hetkel, kui elu Agamemnonist lahkus, ujutas temast pulbitsev veri Klytaimnestra üle nagu tume verevihm. Seejärel kirjeldab Klytaimnestra oma tundeid: ta juubeldas rõõmust, nagu juubeldab viljakas põld vihma üle. Klytaimnestra (1405–1406) viitab maas lamavale Agamemnonile, kes oli küll kunagi tema abikaasa, kuid nüüd on vaid laip, ning kiidab oma paremat kätt kui õigluse tööriista. Tapmise kaudu saab mõrvari käsi uue, moraalse tähenduse. Klytaimnestra jaoks on käsi õigluse jalule seadmise sümbol, koori jaoks aga andestamatu moraalivastase teo kordasaatja.

Mõrvastseenide kesksed kujundid, samuti viited altarile ja vereohvrile ning surmamineja võrdlemine ohvriloomaga<sup>9</sup> osutavad kreeka rituaalsetele ohverdamistavadele. Kuid tragöödias leidub ka mõrva otsest seostamist ohverdamisega. Klytaimnestra teatab uhkusega, et ta ohverdas Agamemnoni jumalanna Atē'le (1433) – Agamemnon pidi surema vastutasuks tütre ohverdamise eest. Klytaimnestra on veendunud, et õiglus asub tema poolel, kuna kõigutamatult kosmiline seadus näeb ette kuritöö karistamist samaväärse teoga. Seetõttu sai ohverdajast endast ohverdatu. Albert Henrichs (2000: 182) leiab, et kui Iphigeneia esindab rituaalse tapmise arhetüüpset ohvrit, siis Agamemnon personifitseerib mitte-rituaalse vägivalla ülimalt sakralisatsiooni. Seevastu puudub Klytaimnestral igasugune tõsiseltvõetav põhjendus Cassandra mõrvamiseks; viimane teenis oma surma välja ainuüksi seetõttu, et oli Agamemnoni sõjasaak ja konkubiin.

### Suremise protsess

Üleminekut elavate maailmast surnute reaalsusesse seostatakse paljudes kosmoloogiates piiri ületamisega ning surma peetakse üldjuhul liminaalseks seisundiks. See annab alust vaadelda suremist kui siirderituaali ning piiripealset seisundit.<sup>10</sup> Suri ja ebastabiilne olek avab erinevate maailmade (profaanne-sakraalne) vahelise värava, millest tuleneb jõuline teispool-

---

8 Kolmandat, pärast Agamemnoni surma antud hoopi kirjeldab Klytaimnestra kui ohvriandi Zeusile. Vt ka Burian ja Shapiro (2003: 30–31), kus Agamemnoni tabanud kolme mõõgahoopi ja sellest tulenevat verevalamist kõrvutatakse traditsioonilise Zeusile pühendatud kolmekordse veiniohvriga.

9 Cassandra võrdleb Agamemnonit härjaga (1125), Klytaimnestra ohverdatud Iphigeneiat lambaga (1118).

10 Kreekas ei peetud suremist mitte hetkeliseks sündmuseks, vaid pikaks protsessiks, mis lõppes alles kolmkümmend päeva pärast surmahetke. Kolmekümnenda päeva riitused tähistasid hinge üleminekufaasi ning seega surmaprotsessi lõppu (vt nt Macintosh 1994: 19–21).

suse *sissevalgumine* tavategelikkusesse. Paljud sotsiaaltropoloogid on vaadelnud siirderiitust kui protsessi, mis võimaldab ületada profaanse-sakraalse piiri, enne kui minnakse üle teise sotsiaalsesse gruppi. Victor Turner määratleb seda seisundit järgnevalt: „Liminaalsuses viibivad isikud ei asu siin ega seal; nad asuvad seaduste, tavade, konventsioonide ja tsereemoniate poolt määratud ja ettekirjutatud positsioonide vahemikus“ (Turner 1969: 95).

Skeenet ja Agamemnoni palee uksi võibki vaadelda kui kahe maailma vahelist liminaalset väravat. Ka Fiona Machintosh (1994: 85) leiab, et kogu tragöödia surma poolt domineeritud atmosfäär kujutaks justkui piiriala elavate ja surnute ilmade vahel. Palee on tõlgendatav vahealana mitmeski mõttes. Esmalt lahutavad palee ukсед vaatajatele nähtavat ja nähtamatut ala, teiseks kujutavad ukсед Agamemnoni ja Cassandra jaoks tõepoolest sisenemist surmavalda. Ukсед on piir või lävepakk, mis lahutab välise sisemisest, nähtava nähtamatust<sup>11</sup>, reaalsuse kujuteldavast, avaliku isiklikust, profaanse sakraalsest, olemasolu olematuses ja elu surmast. Sellel liminaalsel piiril kohtuvad minevik, olevik ja tulevik.

Aischylose tragöödias sureb Agamemnon publiku jaoks kolm korda – esmalt Cassandra ennustavas nägemuses (1100–1130), mille ta esitab koorile, seejärel „tõeliselt“ skeene suletud uste taga (1343–1345) ning lõpuks veel kord Klytaimnestra võidukas veresauna kirjelduses (1380–1395). Püüdes paigutada surmad näidendi aeg-ruumilisse konteksti, joonistub välja järgmine pilt: näidendi olevikulises *siin ja praegu* hetkes, mida nimetagem tegelikkuse ruumiks, toimub kaks mõrva, millest ühe, s.t Agamemnoni tapmise toimumisest saab publik samaaegselt osa. Seevastu Cassandra surm, millele ta on otsustanud paleesse sisenedes vastu minna, jääb esitamata ning publik saab kohutavast teost teada alles tagantjärele.

Kogu tragöödia tähelepanu on koondunud Agamemnoni mõrva mitmekordsele läbimängimisele. Agamemnoni mõrv sooritatakse kaks korda kujuteldavas aeg-ruumis, mingis imaginaarses tegelikkuses, mis võtab Cassandra unenäolise ennustuse ja Klytaimnestra uneleva meenutuse kuju. Võimsal kombel on ühe sündmuse edastamisel kokku ühendatud kõik kolm ajakategooriat – tulevik, olevik ja minevik. Tulevikku ennustavas sissevaates räägib Cassandra üsna detailselt, kuigi metafoorselt, Agamemnoni peagi tabavast saatusest ning Klytaimnestra tagasivaateline mõrva kirjeldus on külmavereliselt täpne. Mõlemad aitavad kaasa, et vaatajal tekiks näidendi lõpuks sellest hirmsast sündmusest oma kujuteldav nägemus. Kirjelduste poeetiline sugestiivsus ning mitmetasandilisus (otsene ja metafoorne) annavad muidu dramaatiliselt kahvatule mõrvale siiski suure sündmuse mõõtme. Sest see mõrv, millest publik lavategevuse ajal osa saab, on edasi antud napilt ja lühidalt.

---

11 „Agamemnonis“ võtab elu nähtavuse ja surma nähtamatuse teema suurepäraselt kokku üks surma kirjeldav metafoor (1325–1330) – Cassandra kurdab surelike saatuse üle, mida juba headel aegadel võib tumestada viletsuse vari, kuid kui inimest tabab surm, pühib see kui märg käsn kõik ta jäljed.



Kuid vaadelgem Agamemnoni mõrvastseeni lähemalt. Pärast koori mõtisklust surelike saatuse üle kostub Agamemnoni hüüatus: „Aidake, mind löödi, surmav hoop!“ (1343), mille peale koor püüab kindlaks teha hüüdja isikut. Agamemnonil jätkub veel jõudu teatada, et teda taas rünnatakse. Agamemnoni viimased sõnad ongi „Veelkord! Mind tabas teine hoop!“ (1345). Sellega ongi mõrvastseen lõppenud. Säärane tagasihoidlik lahendus, kui sellele poleks eelnenud Cassandra kurjakuulutavat ennustust, oleks vaevalt mõjunud vaatajatele võimsa traagilise sündmusena. Alles kolme ajamõõtme ja mõrva kolme kirjelduse kokkusidumine muudavad selle teo tragöödia keskseks sündmuseks.

### Kreeka surmauskumused

Keha ja hinge<sup>12</sup> eritlusest lähtuvalt jaguneb ka inimese tegelikkus tragöödiates nähtavaks ja varjatud maailmaks. Niinimetatud nähtamatu ilm ilmutab end muu hulgas sellistes tegevustes, nagu magamine, ennustamine, joove ning kujutlemine. Uni, aga eriti ennustus, võib endas kanda sama tõest ja usutavat informatsiooni kui inimest igapäevaselt ümbritsev tegelikkus. Unenäod koos oomenitega, leiab Anne Lill (2004: 290), moodustavad koos metafüüsiliste vahendite kogumi, mis kannab kurjakuulutavaid endeid.

Teispoolseusega suhtlemise ilmekaks näiteks on Cassandra nägemused ja ennustused, milles (1178–1198, 1215–1240) joonistub Atreuse paleest hirmuäratav pilt – kõik koledused, mis seal on toimunud, muudavad paiga maapealseks hädaoruks. Seda surma täis maja asustavad oma nähtamatu, kuid tajutava kohalolekuga tapetud viirastuslapsed, kes hoiavad kätel iseenda väljakistud sisikondi (Thyestese lapsed), ning kurjad kättemaksujumalannad, kes laulavad hävingut ja joovad inimeste verd. Kuna traditsiooniliselt on elust lahkunute ja erinõuete elupaigaks surnuteriik, tekib ka atreidide palee kirjelduse puhul võrdpilt Hadesega. Selline vaade pole sugugi meelevaldne – just Cassandra on see, kes võrdleb palee uksti otseselt Hadesi väravatega (1291).

Surma metafüüsiline tasand kerkib esile arusaamadest teispoolseuse kohta ning hinge eksistentsi kohta pärast surma. Seaford (1984: 251) leiab, et Ateena publikul oli surmaga seotud lõikudest lihtsam aru saada eelkõige seetõttu, et need viitasid üldtuntud tõdedele. Nii olid toleaeagsetele vaatajatele iseenesestmõistetavad ka sellised seosed, mis tänapäeva inimesele tunduvad arusaamatud. Mis aga peamine, tragöödiates kohati lünklikult kajastuv surma ja allmaailma puudutav informatsioon oli loomulik osa Ateena publiku igapäevasesest elust ja religioossest praktikast. „Agamemnonis“ mainitakse vaid paar korda Hades, mõningaid allilma jõgesid ja väheseid teispoolseuse uskumusi ning nende kildude põhjal oleks väga

---

12 Kreeklased uskusid, et osa surnud inimesest jääb alles ja liigub edasi tundmatusse reaalsusesse. Hingesid kujutati 5. saj eKr ikonograafias tavaliselt tiibadega vaimudena, kes vahel olid elusuurusest inimesest väiksemad vaimud (kr *eidolon*), enamasti aga täiskasvanud inimese mõõtmetega. Hea ülevaate hinge kujutamise arengust Homeroselt klassikalise perioodini annab Sourvinou-Inwood (2006: 303–356).

keeruline, kui mitte võimatu, panna kokku pilti tolleaegse kreeklase kosmoloogilisest tegelikkusest. Mitmed uurijad on viidanud tõsiasjale, et antiikkreeklasi ei huvitanud Hadesese topograafiline kirjeldamine. „Agamemnonis“ mainitakse surnuteriigiga seoses kahel korral sealseid jõgesid, esimesel korral teeb seda Klytaimnestra (vaata allpool) ning teisel korda Kassandra (1160–1161), kes ennustab, et enam ei saa ta kunagi laulma oma koduse jõe Scamanderi ääres, vaid Kokytose ja Acheroni (Halamise ja Kannatuste jõe) kallastel. Allilmajõest kui kahe maailma vahelisest piirist tuleb lähemalt juttu edaspidi.

Stseenis, kus Klytaimnestra räägib Agamemnoni tulevasesest kohtumisest Iphigeneiaga Acheroni kaldal (1551–1559), kajastub kreeka uskumus, et surnud kohtuvad Hadeses lähedastega ning neil avaneb seal võimalus omavahel varasemaid lahkkelisid klaarida. Platon (2003: 128–129) kirjutab sellest, et suured kurjategijad satuvad pärast surma Tartarosse (mis on põhjatu sügavus maa sisemuses), kus nad on sunnitud igavesti kannatama. Väiksemaid kuritegusid korda saatnud inimesed aga heidetakse ühe aasta pärast Tartarosest välja. Nad on sunnitud Acherusia järve kaldal oma ohvritelt seni andestust paluma, kuni neile lõpuks andeks antakse.

Surmast ei ole tagasiteed. Jumalad ei ole pimedad inimeste suhtes, kes on tapnud (461–467, 1576–1579), ning kui fuuriad on hävitanud nende vara ja heitnud nad surma, ei ole sealt enam pääsemist. Surma lõplikkusele viitab ka koor (1022–1024), kui meenutab ravimisjumalat Asklepiost, kelle Zeus karistuseks surnu ülesäratamise eest surma mõistis. Asjade loomulik kord näeb ette, et inimese surm on tagasipööramatu ja lõplik. Hädasolijale tundub ometi selline lõplik puhkus ihaldusväärne, koor anub endale mitmeid kordi kerget surma nende hädade asemel, mida ta ilmsi tunnistama peab. Nii palub koor pärast Agamemnoni mõrva ilmsikstulekut saata endale surm, see igavesti kestav ja lõputu uni (1450). Alles siis, kui inimene sureb õnnelikuna, võib ka tema elu õnnistatuks pidada (928–929). Kuigi surm on lõplik ning tagasipöördumine elavate riiki pole võimalik, ei ole surm mitte eksistentsi lõpp, vaid selle jätkumine juba järgmises tegelikkuses, kus kehtivad uued reeglid. Kuid need reeglid kohandatakse vastavalt inimese elu ajal tehtud tegudele.

Kreeka surmakujutlustes puudus uuestisünni, aga ka paradiisi kontseptsioon, mistõttu teispoolsust ei jaotatud kaheks – heaks ja halvaks (paradiisiks ja põrguks). Kuid Hadesest kujutati üldiselt pimedat ja lootusetu paigana. Surma kardeti ning surm tekitas õudu ja negatiivseid emotsioone. Arhailisel ajajärgul esile kerkinud kujutlus surmast kui päästjast, kes vabastab inimese hädadest, haigustest ja vaesusest, muutus kreeka tragöödiates oluliseks teemaks. Sourvinou-Inwood (2006: 293–394) leiab, et kuigi käsitlus *päästjast surmast* oli arhailises kirjanduses muutunud juba väljakujunenud intertekstuaalseks raamistikuks, ei kajastanud säärane suhtumine mitte positiivset vaadet surmale, vaid negatiivset (ning äärmiselt individualistlikku) suhtumist ellu.

### Laskumine surmavalda

Tragöödia „Agamemnon“ ruumistruktuur on ühtlasi universumi (kreeka kosmoloogia) ruumistruktuuri mudel. Tragöödiateksti ruum on organiseeritud mõistete sees ja *väljas* ning vertikaalteljel mõistete *ülal* ja *all* abil, kusjuures mõiste sees sünonüümideks on *lähedus* ja *omasus* ning mõiste *väljas* sünonüümideks *kaugus* ja *tundmatus*. Tekstist selgub, et jumalate maailm ulatab nii taevasse kui maa alla – see hõlmab nii siin- kui teispooltust ja koosneb all- ja ülalilmast (85–95). Nii võib öelda, et kuigi kreeklased tegid vahet Olymposse ja allilma (kr *chthonios*) jumate vahel, ei kuulunud surm mitte ainult ktooniliste jumalate valdkonda, vaid jumalate meelevalda üldisemalt.<sup>13</sup> „Agamemnonis“ pole kordagi mainitud allilma jumalaid nimepidi, küll aga viidatakse mitmeid kordi Hadesele kui surnuteriigile. Klytaimnestra leiab (1525–1530), et Agamemnonil pole põhjust Hadeses oma tegudega hoobelda, sest surm mõõga läbi oli vaid jätkuks ta enda veristele tegudele.

Surma puhul toimub liikumine seest *välja* ja *ülalt alla* ning nende mõistetega kaasnevad sellised binaarsed opositsioonid nagu *päev* ja *öö* ning *valgus* ja *pimedus*. Päev ja päevavalgus sümboliseerivad elu, surm aga on pimedus ja „elu loojang“ (1120–1225).

Sourvinou-Inwood (2006: 315) leiab, et elavate- ja surnuteriiki lahutaval Acheroni jõel on sümboolne tähendus – jõgi on piir, mis moodustab kahe maailma vahele kindla ja jätkuva eraldusjoone. Piiri ületamine elavate maailma ja surnuteriigi vahel leidis aset psühhopompide juhendamisel. Ruumilisel teljel oli surm seega liikumine elavate maailmast (mis on *tuttav*) läbi liminaalse piiriala surnuteriiki (*tundmatusse* reaalsusesse). Ajalisel teljel saab need kategooriad jaotada maiseks eluks, vahepealseks liminaalseks suremise ja matuserituaalide ajaks ning lõpuks eksistentsiks surmas.

### Kokkuvõte

Vägivaldse surma ühiskondlikku aspekti on kajastatud tragöödias „Agamemnon“ peamiselt sõjakoleduste kirjeldustes, samuti Iphigeneia ohverdamisloos. Surma isiklik õudus aga kerkib esile perekondliku veretasu kujutamisel ning eriti Agamemnoni mõrva kirjeldustes. Sõjameeste ning kangelaste surm leidis aset sotsiaalses sfääris, kus tegutsesid vabad mehed vastavalt oma aja poliitilisele tegelikkusele, kuid ka naiste roll ei olnud ainult koduseinte vahele suletud ootaja oma. Klytaimnestra oli Agamemnoni sõjas viibimise ajal aktiivne poliitiline jõud, kes koos oma armukesega juhtis riigi igapäevast toimimist.

Käesolevast analüüsist nähtub, et vägivaldse surma kujutamisel on keskmesse tõstetud Agamemnoni mõrva mitmekordne esitamine, samas kui Cassandra tapmisel peatutakse

13 Zeus, kes on kõige valitseja (60), on ka kõige põhjus ja kordasaatja (1485–1488), nii on ka loomulik, et surelike saatus on tema kätes. Hea ülevaate Aischylose Zeusi kui universumi esimesest ja ülimast põhjuslikust jõust, keda Aischylos mainib tragöödias „Agamemnon“ 22 korda, saab Leon Goldeni artiklist „Zeus, Whoever He is...“ (1961). Golden interpreteerib Zeusi kui impersonaalset, moraalivälist universaalset jõudu või väge, mis on kõige silmaga nähtava ning kõigi sündmuste algpõhjuseks.

põgusalt. Mõrvakirjelduste ning mõrvaga seotud objektide ning märkide analüüs viitab sellele, et Agamemnoni surma puhul on tegemist sakraliseeritud mõrvaga. Kui Agamemnon suri isikliku kättemaksu tõttu ning tema surma põhjuseks olid ta enda varasemad teod, siis Kassandrat võib vaadelda kui mitmekordset ohvrit, kelle ainus süü oli sattuda nõrgema sugupoolena hävitavasse sõjakeerisesse.

Tragöödias esitatud Agamemnoni ja Cassandra mõrvad toimuvad küll nähtavas ja tunnetatavas siinpooldsuses, kuid vastavalt kreeka lavakonventsioonidele leiavad nad aset lavataguses varjatud siseruumis. Sarnaselt Acheroni jõega kreeka uskumustes sümboliseerib ka skeene liminaalset ala või piiri kahe maailma vahel. Tragöödias ei esine teispooldsus konkreetsete sündmuste toimumise paigana (vastupidiselt näiteks Aristophanese komöödiale „Konnad“), vaid kui kreeka üldisesse religioossesse maailmapilti kuuluv taustsüsteem. Samas sisaldab „Agamemnon“ vaid vähest informatsiooni kreeka allilma- ning surmauskumuste kohta, keskendudes eelkõige elust lahkumise viisidele ja põhjustele ning vägivaldse surma detailsele kirjeldamisele.

---

### Kirjandus

**Aischylos** 1938. Agamemnon. Trans. by E. D. A. Morshead. – The Complete Greek Drama: All the Extant Tragedies of Aeschylus, Sophocles and Euripides, and the Comedies of Aristophanes and Menander, in a Variety of Translations, Vol. 1. Eds. W. J. Oates, E. O'Neill Jr. New York: Random House, pp. 161–225.

**Aristoteles** 2003. Luulekunstist (Poeetika). Tõlkinud Jaan Unt. Tallinn: Keel ja Kirjandus.

**Blanchot, Maurice** 1981. Two Versions of the Imaginary. – The Gaze of Orpheus, and Other Literary Essays. Barrytown: Station Hill Press, pp. 79–91.

**Burian, Peter H., Alan C. Shapiro** 2003. Introduction. – An Oresteia. Greek Tragedy in New Translations Series. Ed. by A. C. Shapiro, P. H. Burian. Oxford: Oxford University Press, 2003.

**Cashell, Kieran** 2007. Ex Post Facto: Peirce and the Living Signs of the Dead. – Transactions of the Charles S. Peirce Society. A Quarterly Journal in American Philosophy, Vol. 43, No. 2, pp. 345–371.

**Golden, Leo** 1961. Zeus, Whoever He is... – Transactions and Proceedings of the American Philological Association, Vol. 92, pp. 156–167.

**Hawkesworth, Mary** 2004. The Semiotics of Premature Burial: Feminism in a Postfeminist Age. – Signs, Vol. 29, No. 4, pp. 961–985.

**Henrichs, Albert** 2000. Drama and Dromena: Bloodshed, Violence, and Sacrificial Metaphor in Euripides. Harvard Studies in Classical Philology, Vol. 100, pp. 173–188.

**Horace** 1903. The Art of Poetry. – Horace for English Readers: Being a Translation of the Poems of Quintus Horatius Flaccus Into English Prose. Ed. by E. C. Wickham. Oxford: Clarendon Press.

**Lill, Anne** 2004. Tragöödialeksikon. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

**Lotman, Juri** 2001. Kultuur ja plahvatus. Tlk Piret Lotman. Tallinn: Varrak.

**Lotman, Juri** 2007. Hirm ja segadus. Esseid kultuurisemiootikast. Koost Mihhail Lotman. Tallinn: Varrak.

**McAuley, Gay** 1999. Space in Performance: Making Meaning in the Theatre. Ann Arbor: University of Michigan Press.

**Macintosh, Fiona** 1994. Dying Acts: Death in Ancient Greek and Modern Irish Tragic Drama. Cork: Cork University Press.

**Platon** 2003. Phaedon. – Platon. Teosed I. Sokratese apoloogia. Phaidon. Kriton. Pidasöök. Charmides. Phaidros. Euthyphron. Tartu: Ilmamaa, lk 47–148.

**Seaford, Richard** 1984. The Last Bath of Agamemnon. – The Classical Quarterly (New Series), Vol. 34, No. 02, pp. 247–254.

**Sri Pathmanathan, R.** 1965. Death in Greek Tragedy. – Greece and Rome (Second Series), No. 12, lk 2-14.

**Sommerstein, Alan H.** 2004. Violence in Greek Drama. – *Ordia Prima*, Vol. 3, pp. 41–56.

**Taplin, Oliver** 2005. Greek Tragedy in Action. London and New York: Routledge.

**Webster Goodwin, Sarah, Elisabeth Bronfen** 1993. Introduction. – Death and Representation. Eds. S. Webster Goodwin and E. Bronfin. Baltimore and London: John Hopkins University Press, pp. 3–25.

## **Veebiallikad**

**Aischylos** 1926. Agamemnon. Trans. by Herbert Weir Smyth.

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0004%3Acard%3D1> (25.09.2013).

**Aischylos.** Agamemnon. Trans. by Ian Johnston.

[https://records.viu.ca/~johnstoi/aeschylus/aeschylus\\_agamemnon.htm](https://records.viu.ca/~johnstoi/aeschylus/aeschylus_agamemnon.htm) (27.09.2013).

**Lotman, Juri** 1973. Kultuurisemiootika teesid.

<http://kodu.ut.ee/~silvi11/lotmanitolked/kultsemtesid.htm> (28.02.2014).

---

**Karina Talts** – Tallinna Ülikooli Humanitaarinstituudi kultuuride uuringute doktorant. Uurimissuunad: teatrifilosoofia, teatrisemiootika, surma representatsioon antiiktragöödias. E-post: karinat[at]tlu.ee

**Violent death in Aeschylus's tragedy „Agamemnon“***Karina Talts*

Keywords: Aeschylus, Agamemnon, tragedies, death, murders

Violence and tragedy are inseparable. Like myths, the bases for most tragic storylines, antique tragedies also depict innumerable murders, sacrifices, suicides, etc. This paper focuses on how death is depicted in Aeschylus's tragedy „Agamemnon“ in order to examine how the tragedy portrays violent death. The paper further explores the ritual markers of murder, dying as a boundary-crossing process and the different attitudes towards and beliefs about death and the dead found in the tragedy.

Despite a lack of any kind of written source or comment on the conventions of depicting death in antique Greek tragedies, we know that, whether it was in the interest of credibility or for some other reason, portraying death and violent events on stage was avoided. Blood baths and murders were not shown physically on stage, but were rather conveyed verbally using various narrative means (a messenger's or the choir's text, a character's account, etc.). Many different explanations have been given for these conventions of depicting death, such as the limited number of actors in Greek theatre, religious taboos, ethical beliefs, technical limitations on stage, as well as dramatic reasons. Since the act of murder isn't shown on stage, a study of the representation of violent death can only analyse the way that murder is described in the text.

In the tragedy „Agamemnon“, one must distinguish between the deaths that occurred in the past, before the actions that take place on stage, such as Iphigenia and the warriors who fought in Troy (as recounted by the choir), and those that take place during the play, i.e. the murders of Agamemnon and Cassandra. If we take a closer look at these two murders, the disproportionate amount of attention given to them stands out. Agamemnon dies three times for the public: first in Cassandra's prophetic vision (1100-1130), which she presents to the choir, then his „real“ death behind closed doors (1343-1345), and, finally, a third time in Clytemnestra's victorious recounting of the blood bath (1380-1395). Whereas Cassandra's death is but briefly mentioned in Clytemnestra's account (1440-1448). In the threefold presentation of Agamemnon's murder, all categories of time are powerfully combined – the future, the present and the past. Cassandra's prophetic view of the future describes in explicit detail, though metaphorically, the fate about to befall Agamemnon. Clytemnestra's retrospective description of the murder is cold-blooded and precise. But both help to create a vivid image of the terrible event for the viewer by the end of the play. Poetic suggestiveness and layers of description (direct and metaphorical) give the otherwise dramatically wan murder scene the dimensions of a larger event.

Cassandra's and Clytemnestra's descriptions of the murder evoke a sense of ecstasy and ritual. Agamemnon's murder gives symbolic weight to many objects, conferring upon them a deeper, ritual meaning in the tragedy. These objects include the bath and robe/trap that Clytemnestra uses during the murder ritual, but also the blood spilled so violently as a libational sacrifice to the gods. The central images in the murder scenes, the references to an altar and comparing the dying to a sacrificed animal, all allude to Greek sacrifice customs. Agamemnon's death can thus be seen as a metaphoric rite of sacrifice. Such „sacral violence“ isn't ritual per se, but it essentially imitates cult practices.

The victim's journey from the world of the living into the reality of the dead can be seen as a transition ritual and the dying as a liminal process. In the context of Juri Lotman's cultural semiotics and his theory of boundaries, the opposition between „in“ and „out“ allows death to be placed on the life/afterlife, seen/unseen, known/unknown axes. The spatial structure of the tragedy „Agamemnon“ is also a spatial model of the universe (according to Greek cosmology). Space in the tragedy's text is organized according to concepts of „in“ and „out“ and, on the vertical axis, „above“ and „below“, wherein the synonyms for „in“ are „closeness“ and „belonging“ and for „out“ are „distance“ and „the unknown“. With death, there is movement from „in“ to „out“ and from „above“ to „below“ and, with these concepts, come the binary oppositions of „day“ and „night“ and „light“ and „darkness“. Day and daylight symbolize life but death is darkness and the „setting of life“ (1120-1225). Thus, Hades is depicted as an obscure, hopeless place.

The clear outlines given to death in the tragedy as well as the depiction of Hades are in line with the general religious traditions of fifth century Greece. Death was feared and it elicited emotions of horror and negativity. Though it wasn't possible to return to the land of the living, death wasn't considered to be the end of existence, merely its continuation in the next actuality, where new rules applied.

In conclusion, violent death as an aspect of society is depicted in this tragedy mainly in descriptions of the horrors of war and the story of Iphigenia's sacrifice. However, the personal horror of death emerges in the depiction of the familial blood feud and the descriptions of Agamemnon's murder. „Agamemnon“ contains little reference to the Greek underworld and beliefs about death. The tragedy mostly focuses on the ways of, and reasons for, leaving life and gives a detailed description of violent death.

**Karina Talts** is a PhD candidate in Studies of Cultures at the Estonian Institute of Humanities at Tallinn University. Areas of research: the philosophy of theatre, theatre semiotics, and the representation of death in antique tragedies.

E-mail: karinat[at]tlu.ee